

Il fantastico e l'immaginario postmoderno

Remo Ceserani

Università di Bologna

Italia

Puckee123@gmail.com

Questo articolo corrisponde alla relazione che Remo Ceserani ha presentato al XXX Convegno ADILLI, “Lo fantástico en las letras italianas”, tenutosi Buenos Aires, presso l'Universidad del Salvador, il 1 ottobre 2014 ed è qui pubblicato per la prima volta in lingua italiana.

Negli studi sul fantastico in letteratura, mi pare che si sia giunti, nonostante le persistenti differenze, a un consenso abbastanza diffuso, fra i maggiori studiosi, su alcuni punti:

1) È più utile parlare, per il fantastico, di «modo» anziché di «genere». Il modo è un procedimento retorico-formale e si riferisce ad atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, a forme elementari dell'immaginario storicamente concrete e utilizzabili da vari codici, generi e forme nella realizzazione dei testi letterari e artistici. Siamo quasi tutti d'accordo che il modo fantastico ha avuto radici storiche precise, nella cultura, nei modi di vita, nell'immaginario europeo fra il Settecento e l'Ottocento, si è attuato storicamente in alcuni generi narrativi, dando vita a una tradizione testuale molto vivace e diffusa. Questa modalità, si pensa, è nata non a caso alle soglie della modernità, traendo origine da elementi del romanzo gotico inglese, dalla nuova sensibilità diffusasi in Europa a fine Settecento, da nuovi interessi e nuove cognizioni psicologiche, epistemologiche, scientifiche, dalla crisi di alcune antiche fedi e certezze a

base religiosa, dalle nuove esperienze di fronte alle complicazioni interiori ed esteriori della vita moderna a cui più tardi Freud avrebbe dato il nome di perturbanti o sinistre (unheimlich). Mentre il racconto gotico, come genere, aveva costruito la sua tradizione utilizzando prevalentemente il modo romanzesco e semmai combinandolo con elementi del fiabesco, del meraviglioso e dell'orroroso, il racconto fantastico ha dato occasione alla scoperta di una modalità letteraria, tipicamente moderna, che si ritrova anche in testi appartenenti a generi diversi, persino in quelli caratterizzati dal più esplicito realismo mimetico.

2) Le definizioni date a suo tempo da Tzvetan Todorov del racconto fantastico¹ hanno conservato, pur nella loro rigidità strutturalistica, una loro validità, e tuttavia sono state man mano corrette con nuove aggiunte e precisazioni, recuperando le intuizioni spesso molto acute di Roger Caillois² e tenendo conto di proposte che sono venute da varie parti e da vari studiosi, come Jacques Finné, Lucio Lugnani, Christine Brooke-Rose, Rosemary Jackson, Roger Bozzetto, Stefano Lazzarin³ e parecchi altri.

3) C'è stata una buona sistemazione storiografica della vicenda del modo fantastico in Italia, una percezione di ritardi e debolezze (con precisazioni, correzioni, soprattutto di Vittorio Roda)⁴, una progressiva consapevolezza dell'importanza del

¹ TodorovT., *Introduction à la littérature fantastique*, 1970, trad. it. *Introduzione alla letteratura fantastica*, Milano: Garzanti, 1977.

² Cfr. Caillois R., *Au coeur du fantastique*, 1965, trad. it. Guarino L., *Nel cuore del fantastico*, Milano: Feltrinelli, 1984, pp. 90-92.

³ Cfr. FinnéJ., *L'organisation surnaturelle*, thèse de doctorat, Université de Bruxelles, année académique 1977-78 ; LugnaniL., *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in Ceserani R., et alii, *La narrazione fantastica*, Pisa: Nistri-Lischi, 1983, pp. 177-288; Brooke-RoseC., *A Rhetoric of the Unreal. Studies in narrative and structure, especially of the fantastic*, Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1981; JacksonR., *Fantasy. The Literature of Subversion*, New York-London: Methuen, 1981; BozzettoR., *L'obscur object d'un savoir: fantastique et science-fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aux-en-Provence: U.P. 1992; LazzarinS., *Il modo fantastico*, Roma-Bari: Laterza, 2000.

⁴ RodaV., *Homo duplex: scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna: Il Mulino, 1991 e *I fantasmi della ragione: fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura fra Otto e Novecento*, Napoli: Liguori, 1996; ma vedi anche ColinM., *La difficile naissance de la littérature fantastique en Italie*, in *Les langues néo-latines*, 1990, n. 272, pp. 73-96; Farnetti M. (a cura di), *Geografia, storia e poetiche del fantastico*, Firenze: Olschki, 1995; Mangini A. M., Weber L. (a cura di), *Il visionario, il fantastico, il*

fantastico italiano del Novecento, postfreudiano e fortemente influenzato dal surrealismo, come dimostrano i due studi recentidi Ferdinando Amigoni (di forte impianto freudiano, con capitoli su Savinio, Landolfi, Ortese e Tabucchi) e Stefano Lazzarin (scritto in francese e teoricamente più francesizzante, ma attento anche a cercare i caratteri specifici della tradizione italiana, con capitoli su Savinio, Landolfi, Buzzati, Primo Levi, Manganelli, Calvino).⁵

4) Mi pare anche che, nonostante tutte le reticenze, i mugugni, i pronunciamenti della fine del postmodernismo, ci sia un ampio consenso, a livello internazionale, sulla frattura storica che si è avuta a metà Novecento; chiamiamola posmodernità, o modernità liquida, se vogliamo accettare il suggerimento di Zygmunt Bauman⁶, ma ormai abbiamo anche una griglia ampia di interpretazioni e di analisi, definizioni e indicazioni dei caratteri specifici che riguardano l'economia, la sociologia, la storia culturale e anche l'immaginario. Le dispute sul nome, o quelle sulle fasi diverse del capitalismo, o di un ipotetico postcapitalismo, sono abbastanza inutili. Ciò che dobbiamo fare è metterci a studiare attentamente continuità e discontinuità, persistenze

meraviglioso tra Otto e Novecento, Ravenna: Allori, 2004; Bordoni C. (a cura di), *Linee d'ombra. Letture del fantastico in onore di Romolo Runcini*, Cosenza: Luigi Pellegrini Editore, 2004; Billiani F., Sulis G. (a cura di), *The Italian Gothic and Fantastic. Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, Madison-Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2007.

⁵ Amigoni F., *Fantasmî nel Novecento*, Torino: Bollati-Boringhieri, 2004; Lazzarin S., *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XX^e siècle*, Caen: Presses Universitaires de Caen, 2004. Vedi anche Lazzarin S., *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa: Serra, 2008.

⁶ Bauman Z., *Liquid Modernity*, 2000, trad. it. di Minucci S., *Modernità liquida*, Roma-Bari: Laterza, 2006; *Liquid love: on the frailty of human bonds*, 2003, trad. it. di Minucci S., *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Roma-Bari: Laterza, 2004; *Liquid sociality*, in Gane N. (a cura di), *The Future of Social Theory*, London: Continuum, 2004, pp. 17-46; *Liquid Life*, 2005, trad. it. di Cupellaro M., *Vita liquida*, Roma-Bari: Laterza, 2006. Sull'argomento ormai la bibliografia è vastissima. Mi limito a ricordare, fra gli studi più chiari ed efficaci, quelli di Jameson F., *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991, trad. it. di Manganelli M., *Postmodernismo ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma: Fazi, 2007 e Harvey D., *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, 1990, trad. it. di Viezzi M., *La crisi della modernità*, Milano: Il Saggiatore, 1993. Si veda anche Ceserani R., *Raccontare il postmoderno*, Torino: Bollati-Boringhieri, 1997 e Jansen M., *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità*, Firenze: Cesati, 2002, con una mia prefazione.

e differenze,⁷ consapevoli, come lo sono mi pare ormai tutti gli studiosi, a cominciare proprio da Baumann, della necessità di un'indagine su tutti gli aspetti della nuova condizione sociale (che è poi quella analizzata splendidamente da Italo Calvino nelle *Lezioni americane*⁸) e anche delle forme nuove e dei temi nuovi dell'immaginario.

Un aspetto particolare riguarda il posto che eventualmente ha avuto e ha il fantastico nell'immaginario postmoderno o liquido, anche italiano.

Il modo fantastico ha avuto un rapporto privilegiato con la modernità, verso le cui magnifiche illusioni (di organizzare razionalmente la vita e il tempo, di costruire dei soggetti forti, di riformare la società e il rapporto fra le classi, ecc.) ha svolto una sistematica funzione di rappresentazione problematica e di scavo critico. Ma come lo poniamo in rapporto con la postmodernità? Assistiamo solo a delle sopravvivenze, a dei casi di attaccamento nostalgico? Assistiamo a delle rivisitazioni fatte con gusto del pastiche, allo stesso modo come abbiamo rivisitazioni del barocco, del classicismo, del romanticismo, dello stesso modernismo? Oppure possiamo parlare di una nuova vitalità del fantastico, di una declinazione nuova, di un ruolo nuovo del fantastico negli esperimenti di rappresentazione del mondo, della sua conoscibilità, della sua stessa esistenza ontologica, di un neo-fantastico come hanno proposto alcuni studiosi della tradizione sudamericana?

Non darò risposte nette e conclusive a queste domande. Mi limito a fare alcune osservazioni. I testi a cui mi riferirò, purtroppo senza potere entrare molto nelle analisi, e sperando che se non tutti almeno una parte vi siano familiari, sono alcuni

⁷ Vedi la proposta di Donnarumma R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna: Il Mulino, 2004, e le mie obiezioni nel saggio *La maledizione degli 'ismi'*, in «Allegoria», 2012, n. 65-66, pp. 191-213.

⁸ Cfr. Calvino I., *Lezioni americane*, 1988, in *Saggi 1945-1985*, Mondadori: Milano, 1995, vol. I, pp. 627-753.

racconti molto noti di Antonio Tabucchi, come *Gli incanti* e *Anywhere out of the world* (da *Piccoli equivoci senza importanza*, 1985) e *I pomeriggi del sabato* (da *Il gioco del rovescio*, 1988⁹), a cui si potrebbero aggiungere anche alcuni più recenti, come *Forbidden Games* (1977, da *Si sta facendo sempre più tardi*)¹⁰; poi alcuni racconti di Julio Cortázar, come *Casa tomada* (1946, da *Bestiario*), *Las babas del diablo* (1959, da *Las armas secretas*) e *Cambio de luces* (1977, da *Alguien que anda par ahí*, 1977)¹¹, e poi di un racconto di Antonia Byatt *The July Ghost* (1982)¹². Dei racconti di Tabucchi ricordo che *I pomeriggi del sabato* hanno come tema la possibile visita di un padre morto alla propria famiglia in alcuni sabati pomeriggio, nell'ora della siesta, le apparizioni sono accettate tranquillamente come normali dalla vedova e dalla figlia più piccola e vissute con angoscia e turbamento dal figlio adolescente, su cui è focalizzato il racconto; *Gli incanti* hanno per protagonista una piccola strega domestica, Clelia, grande consumatrice di romanzi gialli e del terrore, che tra bambole, pupazzi e gatti, esercita forse influssi maligni sulle persone di casa, sotto gli occhi spaventati del compagno di giochi più grande, sul quale è focalizzato anche questo racconto; *Anywhere out of the world* è ambientato a Lisbona e ha per protagonista un uomo che ha lasciato Parigi e la donna peccaminosamente amata, dopo aver concordato con lei un possibile messaggio cifrato (la citazione di un poème en prose di Baudelaire) nel caso che lei decidesse di lasciare il marito e tornare con l'amante, e ora, dopo anni, d'improvviso legge quel messaggio su un giornale e sente al telefono una silenziosa presenza, come da un fantasma che vive in un altro mondo. *Forbidden Games* è un racconto epistolare: una lettera a un'amica-fantasma scritta in un vecchio caffè e ascoltando una canzone di Charles Trenet, da parte di uno scrittore malinconico e

⁹ Tabucchi, A., *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano: Feltrinelli, 1985, pp. 47-62 e 71-81; *Il gioco del rovescio e altri racconti*, Milano: Feltrinelli, 1988, pp. 55-76.

¹⁰ Tabucchi, A., *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 39-50.

¹¹ Cortázar, J., *I racconti*, a cura di Franco E., Torino: Einaudi-Gallimard, 1994, pp. 8-3 e 743-752.

¹² Byatt, A. S., *Sugar and other stories*, New York: Vintage, 1992, pp. 39-56.

vagabondo, che si immerge confusamente nei ricordi e negli interstizi della vita passata. Dei racconti di Cortázar ricordo che Casa Tomada (Casa occupata) ha come tema la progressiva invasione, stanza dopo stanza, da parte di rumorose e invisibili presenze, della villa di famiglia di due fratelli, Irene e il protagonista narratore, legati da un affetto morboso, finché non sono costretti ad abbandonare la loro casa; Las babas del diablo (che ha ispirato il film di Antonioni, Blow-up) racconta l'avventura di un fotografo parigino, mentre Cambio de luces (Cambio di luci) ha come protagonisti un attore, che rappresenta il cattivo in una fiction radiofonica e Luciana, un'ascoltatrice che si è innamorata della sua voce: i due si incontrano, si innamorano nonostante la netta differenza fra le persone immaginate sulla base semplicemente della voce o della lettera che lei ha scritto per confessargli il suo amore, vanno a vivere insieme, finché il rapporto non entra in crisi proprio per la non corrispondenza degli esseri reali con quelli immaginati, e il protagonista vede un giorno Luciana uscire da un albergo al braccio di un altro uomo. Nel racconto di Antonia Byatt The July Ghost (Il fantasma di luglio) il protagonista, uno studioso di letteratura che è stato lasciato dalla donna amata, va ad abitare come ospite in affitto nella casa di una studiosa che ha conosciuto a un party e, mentre sta riposando in giardino, incontra il fantasma del bambino della donna morto in un incidente stradale, il quale, visibile solo da lui e non dalla madre, lo spinge a fare l'amore con lei per poter rinascere, ma la donna è troppo bloccata nel suo lutto per poter dare di nuovo vita a una creatura.

I punti su cui voglio attirare la vostra attenzione sono i seguenti:

1) Una caratteristica distintiva della letteratura fantastica della Modernità era stata una forte autocoscienza letteraria e la frequentissima presenza, in premesse, prefazioni o anche nei testi stessi, di considerazioni sull'arte narrativa e sul rapporto tra realtà e narrazione, a cominciare da un famoso passaggio metanarrativo nel Sandmann

(1817) di E. T. A. Hoffmann, in cui il narratore ricorda che avrebbe avuto tre modi diversi per iniziare la sua narrazione. Questa pratica diventa nei nostri testi anche più insistita e complessa, in conformità con la tendenza postmoderna a privilegiare le strategie retoriche della narrazione e a relativizzare ogni forma di narratività. Di qui, per esempio, in *Anywhere out of the world* di Tabucchi l'improvviso passaggio, ispirato agli esperimenti dell'Oulipo parigino, dalla narrazione in prima persona (largamente prevalente in quasi tutti i nostri racconti) alla narrazione in seconda persona, con il soggetto che parla a se stesso come se fosse un altro e potesse guardarsi dal di fuori, o nello specchio di una vetrina mentre cammina solitario in una Lisbona immersa nella saudade:

Mi metto a camminare con le mani in tasca, il cuore mi batte, non so perché, forse è l'effetto di una musica disadorna che viene da quel caffè, dev'essere un vecchio grammofo, è sempre un valzer in fa o un fado su fisarmonica, penso: sono qui e nessuno mi conosce, sono un volto anonimo in questa moltitudine di volti anonimi, sono qui come potrei essere altrove. [...] mi guardo in una vetrina. Ho forse un volto colpevole? Mi aggiusto il nodo della cravatta, mi rinvio i capelli. Ho un buon aspetto, forse leggermente stanco, forse leggermente triste, per gli altri una persona che ha avuto la sua vita, ma niente di speciale, una vita come le altre, con alcune cose buone, alcune cose cattive, e tutto ciò lascia qualche segno, come sul volto di tutti. Ma per il resto non si vede niente. E anche questo mi dà il senso di una libertà bella e superflua, come quando hai pensato a lungo di fare una certa cosa e finalmente ci sei riuscito. E ora, che fare? Niente, non fare niente. Siediti in quel caffè, al tavolino, allunga le gambe, mi porti una spremuta di arancia e delle mandorle, grazie, apri il giornale, l'hai comprato per pura apatia... (p. 72).

Di qui anche, mi pare, il gioco di scatole cinesi narrative a cui fa ricorso la Byatt in *The July Ghost*, in cui il narratore racconta a una signora incontrata durante un party letterario le vicende che lo hanno spinto ad affittare una stanza presso un'altra signora incontrata a sua volta in un party letterario.

Di qui pure i numerosi interventi metanarrativi di Cortázar sia dentro i suoi racconti sia in saggi e discorsi sull'arte narrativa e, per esempio, la sua dichiarazione a proposito di *Casa tomada*: «Casa occupata nasce da un incubo. Ho sognato Casa

occupata... Era in piena estate, mi sono alzato e poiché avevo una macchina per scrivere nella stanza, ho scritto subito il racconto. [...] Ecco un caso dove il fantastico non è un elemento che mi viene dall'esterno ma che mi viene da un sogno» [R, p. 1342].

2) Tipica del postmoderno è la presenza nei testi di sottotesti che intrecciano con essi un fitto gioco di allusioni e intertestualità. In *Anywhere out of the world* di Tabucchi, il poème en prose di Baudelaire che porta lo stesso titolo del racconto (così come parecchi altri testi dei *Fleurs du mal*) fornisce al testo di Tabucchi non solo un elemento fondamentale della trama, ma anche molti degli elementi descrittivi della città di Lisbona, della sua marmoreità e liquidità, e forniscono parecchi altri temi del racconto: la figura del flaneur, il tema della finestra e del voyeurismo, il tema dell'amore passionale e peccaminoso, e così via. In questo e anche negli altri racconti di Tabucchi sono numerosi i rinvii a film, poesie, canzoni popolari. In *The July Ghost* della Byatt la citazione dell'espressione «air-blue gown» [S, p. 49], da una poesia di Thomas Hardy intitolata *The voice*, può fornire una chiave per l'interpretazione del testo. Lo stesso rapporto con le convenzioni dei generi, e in particolare dei generi fortemente formalizzati, come la fiaba, il romanzo poliziesco e, appunto, il racconto fantastico si presenta in questi testi con un alto tasso di coscienza del genere, una forte tentazione di modificarne e manipolarne i caratteri distintivi, un misto di sentimenti che vanno dal distacco ironico all'attrazione nostalgica (penso alla riscrittura di racconti fiabeschi nella Byatt o ai suoi racconti «pittorici» o ai falsi romanzi polizieschi di Tabucchi come *Il filo dell'orizzonte* o *Notturmo indiano*, che alla fine si rivelano romanzi di formazione o romanzi esistenziali).

3) Il soggetto postmoderno, come sappiamo¹³ .nella sua realtà corporea e sentimentale, non è più il soggetto forte della modernità, coerentemente programmato e «formato» nella sua versione borghese o, nel mondo rovesciato della letteratura fantastica, percorso da crisi violente, lacerato e sdoppiato, pieno di sottofondi dostoevskjani, kafkiani o beckettiani. Il nuovo soggetto è postfreudiano, appiattito narcisisticamente sul proprio corpo, facilmente manipolabile da medicina, chirurgia estetica e cosmesi, frammentato al punto da potersi dare nel tempo look diversi e individualità diverse, arcipelaghi di individualità (come sostiene Tabucchi nel romanzo *Sostiene Pereira*, recuperando le idee di psicologi francesi come Binet e di drammaturghi italiani come Pirandello) e però in un continuo stato liquido di liminalità fra sogno e realtà, scandagli della memoria che si perdono in pozzi senza fondo, disorientamenti, incertezze nel determinare i confini e la sostanza dei sogni. Credo che sia al servizio della costruzione di soggetti incerti tra radicamento ombelicale al mondo del sogno e progetti ancora imprecisati di formazione la presenza in racconti come *Gli incanti* e *I pomeriggi del sabato* di Tabucchi di protagonisti fanciulli o adolescenti o di soggetti rimasti sospesi e bloccati nella loro evoluzione di vita, incapaci di costruire un progetto borghese e produttivo di famiglia, come avviene per il protagonista di *Anywhere out of the world* di Tabucchi, o nei due infecondi fratelli, bloccati in un rapporto incestuoso mai realizzato e prigionieri dentro la casa in cui si è svolta la vita delle generazioni precedenti, nel racconto *Casa tomada* di Cortázar, o nel narratore e nella protagonista di *The July Ghost* della Byatt (e anche in *Spino*, protagonista del romanzo di Tabucchi *Il filo dell'orizzonte*, che non ha mai terminato la sua formazione di medico, non sa decidersi a sposare Sara, è alla ricerca di una propria identità - ma sono numerosi, in questi testi e in altri simili, i personaggi che sviluppano e portano

¹³ Cfr. Ceserani, R., *Raccontare il postmoderno*, cit., pp. 141-142.

all'estremo in chiave postmoderna la tematica, tipicamente moderna, del personaggio inetto). La difficoltà di far corrispondere la voce del personaggio di una fiction radiofonica e la sua proiezione nella fantasia delle ascoltatrici con il suo aspetto fisico, il colore dei suoi occhi e dei suoi capelli, o lo stile di una lettera con lo stile di vita di chi l'ha scritta è il tema centrale del racconto di Cortázar *Cambio de luces*. La contrapposizione tra le ossessioni tipiche del soggetto moderno e quelle del soggetto postmoderno può ben essere rappresentata, seguendo il suggerimento di Brian McHale¹⁴, con i due termini di ricerca epistemologica e ricerca ontologica: nel soggetto moderno si assiste a un continuo esercizio epistemologico (nel romanzo di formazione, in cui il soggetto cerca di far corrispondere la sua esperienza – nel senso di *Erlebnis* - con le sue aspirazioni e i suoi progetti di vita, nel romanzo poliziesco, in cui il detective è alla ricerca di indizi e interpretazioni per sciogliere un enigma, ma anche, nella pratica reale del vissuto, nell'analisi freudiana, sia pur aperta e interminabile); nel soggetto postmoderno, invece, abbiamo un continuo esercizio ontologico, in cui il soggetto si impegna a capire qual è la sostanza del suo essere, del suo mondo interiore, quale il suo posto nel mondo e che cosa sta a farci in quel mondo, quali e quanti sono i mondi in cui si trova a vivere (mondi reali e mondi virtuali, mondi di cose concrete e mondi fatti di parole e discorsi).

4) Anche il rapporto con le tecnologie della riproduzione e della comunicazione tende a essere diverso nei due distinti momenti culturali, quello moderno e quello postmoderno. Se nell'epoca moderna i mezzi di comunicazione e riproduzione privilegiati erano il trasporto ferroviario e la fotografia, molto efficacemente utilizzati,

¹⁴ Cfr. McHaleB., *Postmodernist Fiction*, London-New York: Routledge, 1987; *Constructing Postmodernism*, London-New York: Routledge, 1992.

per esempio, l'uno nel racconto di Charles Dickens *The Signalman*¹⁵ (1866) e l'altro nel racconto di Henry James *The Friends of the Friends* (1895)¹⁶, nell'epoca postmoderna compaiono tutti i nuovi mezzi di riproduzione e comunicazione da quelli ancora cari alla modernità come la fotografia, il telegrafo e l'automobile, l'aeroplano, il transatlantico, la radio e il telefono a quelli più nuovi come la televisione, il cellulare, l'astronave, la scrittura elettronica, la Rete, eccetera. Tabucchi, per esempio, in parecchi suoi racconti, anche in alcuni scritti in modalità fantastica o neo-fantastica, usa il tema e il procedimento della fotografia, vissuta come elemento perturbante: essa anche se non è presente, se non di passaggio, nei racconti che ho prima citato, è pur molto presente, in modo privilegiato e quasi ossessivo, in molti altri testi di Antonio Tabucchi (da *Stanze*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, ai romanzi *Il filo dell'orizzonte*, *Notturmo indiano* e *Sostiene Pereira* fino a parecchi racconti di *Si sta facendo sempre più tardi*). In questi racconti ci sono fotografie che determinano lo scatto della memoria e danno origine alla trama narrativa, per esempio in *Forbidden Games*, in *A cosa serve un'arpa con una corda sola?* e in *Buono come sei*; fotografie che ritagliano e sezionano la vita delle persone, «stupidi rettangoli di carta» che rinchiudono la vita «senza lasciarla uscire dai loro stretti confini» in *Il fiume*, fotografie da decifrare, come le impronte lasciate da uomini e donne nelle case, dentro i vestiti, sugli arredi, nel cuore delle persone amate e nella loro memoria, nell'eco improvvisa della loro viva voce, che, in *Forbidden Games*: «muore appena è detta, così come l'immagine muore non appena l'obiettivo ha scattato». La fotografia si lega in questi racconti ad altri temi, come la finestra (anch'essa un ritaglio della realtà, una forma di comunicazione fra interno ed esterno o viceversa, uno strumento per penetrare, come nei romanzi o nei film polizieschi,

¹⁵ Cfr. Ceserani, R., *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino: Bollati-Boringhieri, 2002, pp. 102-106.

¹⁶ Cfr. Ceserani, R., *L'occhio della Medusa*, Torino, Bollati-Boringhieri, 2011.

nell'intimità della vita degli altri o attraverso cui nella quotidianità della vita irrompe l'imprevisto, il meraviglioso, il misterioso. Cortázar in *Las babas del diablo* (dove è molto significativa la metafora spagnola indicata dal titolo), usa una qualità fantastica e conoscitiva del procedimento fotografico, quello dell'ingrandimento, della manipolazione, per scoprire che la realtà può essere totalmente diversa da come ci appare. Diventa importante la questione dell'interpretazione (della ricerca del *punctum*, come sosteneva Barthes), tipica del clima culturale in cui viviamo (con la realtà priva di certezze e l'attività nostra continua di cercare di interpretarla). Cortázar ha parecchi altri racconti in cui si parla della fotografia e, nella vita, come Tabucchi, e come molti altri scrittori soprattutto francesi, da Proust a Claude Simon a Michel Tournier, ha avuto un interesse forte, quasi ossessivo, per la fotografia. Sia lui sia Tabucchi hanno poi un interesse, che possiamo definire pirandelliano, per la riproduzione, lo sdoppiamento, la problematizzazione della soggettività e dell'immagine umana.

È molto frequente, nei libri di Tabucchi, che in copertina appaia una fotografia, di solito, si presume, scelta da lui. Da *Autobiografie altrui*, per esempio, veniamo a sapere che la fotografia di una coppia abbracciata strettamente, con i volti nascosti sotto un cappello bianco, che compare sulla copertina di *Si sta facendo sempre più tardi* ha avuto una sua lunga presenza ossessiva nell'esperienza personale di Tabucchi. Comprata presso un *bouquiniste* sul Lungosenna attorno al 1889 (non molto lontano da dove si aggirava il fotografo di Cortázar), la fotografia gli è rimasta a lungo impressa nella memoria. Tabucchi si è chiesto per anni il significato di quell'abbraccio: un addio? una partenza drammatica? un ritorno?; il misterioso autore della foto, di nome Kuligowski, si è materializzato improvvisamente a libro ormai chiuso e pubblicato, in una libreria parigina. Bernard Comment, il traduttore parigino di Tabucchi, e Davide Benati, il pittore emiliano suo amico, sono risaliti dalla fotografia a uno schizzo e a una

serie di quadri di Edward Munch. Alla fine Tabucchi commenta: «La storia di questa immagine [...] mi ha sollevato molti dubbi. Soprattutto mi ha messo in guardia dalle nostre pretese, non di rado arroganti, di voler tracciare i confini esatti fra le cose che sono, di credere di misurare al millimetro dove finisce «la realtà» e dove comincia la «finzione». Infine, da un punto di vista della cosiddetta narratologia, mi ha insegnato che, al contrario di quanto affermano critici autorizzati, la copertina di un libro, oltre che una «soglia», può essere una tromba delle scale nella quale si precipita ignari. Nel senso che mi è venuto un sospetto: che non sono soltanto io che ho messo un libro sotto di lei, ma è anche lei che ha convocato un libro sotto se stessa. Forse quel libro l'ho scritto anche perché un giorno, senza ragione, comprai quell'immagine su una bancarella di Parigi»¹⁷.

5) Altri mezzi tecnologici della nostra vita moderna e postmoderna fanno la loro comparsa nei nostri racconti. Tabucchi, in *Anywhere out of the World* ricorre a due tipici strumenti della comunicazione, come il giornale e il telefono, per introdurre un elemento perturbante, addirittura angosciante, come l'arrivo di un messaggio per il protagonista dal mondo dei fantasmi. E Cortázar usa, con procedimento neo-fantastico, la radio come mezzo di comunicazione fra mondo immaginario e mondo reale; mentre la Byatt fa ricorso alla vecchia tecnica parascientifica della metempsicosi e della trasmissione del pensiero – ampiamente sfruttata nella tradizione fantastica della modernità – per esplorare le ambiguità della nevrosi postmoderna e gli sviluppi della biologia e della psicologia contemporanee. Quando il narratore e la donna che ha perso il figlio in un incidente discutono il fatto che lui ha più volte visto, in giardino, il fantasma del bambino, mentre lei non è mai riuscita a vederlo, ecco la spiegazione che

¹⁷ Tabucchi A., *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Feltrinelli: Milano, 2003, p.122.

lei stessa, che ha invano cercato di tornare a vivere una vita normale dopo aver elaborato il lutto, e si è data a letture esoteriche, dà dello strano fenomeno:

[La donna] quasi immediatamente suggerì l'ipotesi che quello che lui aveva visto corrispondeva a ciò che lei desiderava di vedere, una specie di interferenza di onde-radio, come quando si sentono, sovrapposti sulla propria radio, i messaggi della polizia, o si riceve la BBC1 su un pulsante che dice ITV. Lei, i cui pensieri erano velocissimi, quasi subito aggiunse che forse era stato il sentimento di perdita in lui, la sua perdita di Anna - che era poi stata la ragione per cui le era parso di poterne sopportare la presenza in casa - a farli sentire, osava dire, vicini uno all'altra, una vicinanza sufficiente a consentire che le onde-radio potessero sovrapporsi, forse era stato tutto ciò a rendere lui particolarmente suscettibile...

Vuol dire, aveva detto lui, che c'è, fra di noi, questa specie di grande vuoto emozionale, che deve essere riempito. Qualcosa del genere, aveva detto lei, e poi aveva aggiunto: «Io però non credo ai fantasmi» (p. 48)

6) Un procedimento che sembra attrarre questi nostri scrittori è il cambiamento di scala nella dimensione rappresentativa della realtà, in particolare i procedimenti dell'ingrandimento e della miniaturizzazione. È anche questo un modo per problematizzare il nostro rapporto con la realtà, che viene vista e rappresentata in chiave soggettiva, secondo la prospettiva del personaggio che osserva, trasforma, ricostruisce, in analogia con quanto avviene nel linguaggio dei sogni, con conseguenze sulle forme della conoscenza e dell'interpretazione. Se ne ha un esempio chiarissimo in *Las babas del diablo* (e nel film di Antonioni), ma anche nel racconto *Gli equivoci senza importanza* di Tabucchi, in cui il protagonista-narratore assiste con profondo turbamento a un processo in cui due suoi compagni di università, di vita e di memorie, sono ora uno nelle vesti di imputato e l'altro in quelle di giudice. Nella scena finale il personaggio-narratore vede, come in sogno o per effetto delle emozioni provate o dell'alcool bevuto, gli amici della sua gioventù, improvvisamente rimpiccioliti, che navigano lungo un canale pisano, posati su una foglia galleggiante. Credo che siano ispirate a questi procedimenti narrativi, di un Tabucchi considerato maestro di scrittura,

le pagine che Andrea Baiani, uno scrittore giovane che ha molto seguito l'esempio di Tabucchi ed è stato da lui incoraggiato a scrivere romanzi, ha dedicato alla descrizione del funerale di Tabucchi a Lisbona, miniaturizzato in una cassetta funebre¹⁸.

7) Mi pare chiaro che una delle differenze più nette fra il fantastico della modernità e quello della postmodernità non stia tanto nell'uso frequente di mezzi tecnologici nuovi (il computer, la televisione, ecc.), anche se c'è naturalmente tutto questo) ma nel nuovo quadro di riferimento culturale (e scientifico) e nella nuova gerarchia fra le discipline. All'interesse ottocentesco per il mesmerismo, l'ipnosi, la trasmissione del pensiero ecc. si è sostituita massicciamente la psicoanalisi. Si deve forse a questo se in questi racconti non abbiamo più il tipico personaggio ottocentesco, lo scienziato o il medico che si trova di fronte a un fenomeno inspiegabile, ma un personaggio debole, insicuro di sé, addirittura un bambino come in alcuni racconti di Tabucchi. All'interesse per scienze forti come la fisica, l'ottica, la chimica, si sono sostituite le neuroscienze, la nuova tecnica medica dei trapianti che manipola i nostri corpi.

8) Anche il contesto sociologico e culturale tende a essere diverso. Ci si muove tra i ceti medio-borghesi, spesso fra intellettuali che lavorano nella scuola o nell'editoria, tra famiglie in crisi, amori irregolari, spesso fra persone sole. Soltanto in alcuni dei racconti di Tabucchi lo sfondo è offerto dalle villette e dalle macchie assolate della Versilia e dai paesi sotto i monti pisani: altrimenti siamo nelle grandi città moderne, a Parigi, a Lisbona, a Londra, a Buenos Aires. L'immaginario dei personaggi è popolato da spezzoni di film, da immagini fotografiche, da gallerie d'arte e musei, dai testi dei poeti e dei romanzieri del passato che hanno colonizzato il linguaggio. Il culto del corpo ha sviluppato le attività sportive, le diete, gli interventi manipolatori della

¹⁸ Cfr. Baiani A, *Mi riconosci*, Feltrinelli: Milano 2013.

chirurgia plastica, della farmacologia miracolosa. La morte sembra una eventualità inaccettabile. La vita sembra scorrere liquida, senza increspature e senza appigli. Il tempo si è fatto esso stesso una dimensione opzionale, segmentata, seriale e «ripetuta», non diversamente dai paesaggi di sfondo che si succedono a scatti come le diapositive proiettate su uno schermo. I personaggi scivolano e «trascorrono» nel tempo e nello spazio («scusami se cambio paesaggio», dice uno a un certo punto), seguono percorsi labirintici e li ordinano in racconti pieni di salti, ritorni, divagazioni. I gesti epistemologici dei personaggi che si trovano a vivere dentro un mondo complesso e pieno di messaggi contraddittori restano sospesi e inconclusi e i lettori di questi racconti non si trovano alla fine, come nei racconti fantastici della modernità, di fronte a un dilemma gnoseologico che si proietta oltre la conclusione della narrazione, ma sono spinti a ripiegare su domande di tipo ontologico che sembrano non avere risposta.